

ANA GOSPIĆ
Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV., 2, HR – 23 000 Zadar

ISTRAŽIVANJE DRAMSKE FORME U DRAMAMA IVANE SAJKO

U radu se analizira dramski opus suvremene hrvatske spisateljice Ivane Sajko, prvenstveno iz perspektive njezinog poigravanja, propitivanja i eksperimentiranja s dramskom formom, kao jednom od najvažnijih stilskih odrednica ove dramatičarke. U tom se smislu unutar njezina opusa može razlučiti razvojni put: dok tekstovi objavljeni u zbirci *Smaknuta lica* (2001) još uvijek zadržavaju dramsku formu, iako i u njima izostaju neke tipične dramske kvalitete, u sljedećoj zbirci *Žena-bomba* (2004) dramska je forma posve dekonstruirana i pretočena u svojevrsni hibridni tekst na tragu tzv. postdramskog kazališta. Posebna se pozornost posvećuje ulozi didaskalijskog teksta koji autorica na različite načine inovativno koristi kao i uvođenju autorskog ja kao lika, što je tradicionalno bilo dosljedno isključeno iz dramskih tekstova. Navedeni se elementi dovode u svezu s karakterističnim obilježjima postdramske poetike.

KLJUČNE RIJEČI: *dramska forma, didaskalije, performativnost didaskalija, postdramsko kazalište*

I. U kontekstu relativno dinamične te stilski, žanrovski i poetički raznorodne suvremene hrvatske dramske scene, istaknuto mjesto pripada dramskoj i kazališnoj autorici Ivani Sajko, čiji se rad posljednjih godina formirao u jasno prepoznatljivi, specifičan i autorski snažno obojan rukopis.

Prvom zbirkom dramskih tekstova pod nazivom *Smaknuta lica - četiri drame o optimizmu* u kojoj se nalaze drame - prema vremenskom slijedu nastanka: *Naranča u oblacima*, *Rekonstrukcije - komičan sprovod prve rečenice*, *4 suha stopala* i *Rebro kao zeleni zidovi*, Ivana Sajko predstavlja svojevrsan odmak od glavnih tendencija novoga naraštaja hrvatskih dramatičara (prema klasifikaciji Ane Lederer riječ je o tzv. *petoj* generaciji suvremenih dramatičara koja stupa na kazališnu scenu krajem devedesetih godina prošloga stoljeća),¹ a koji uglavnom oblikuju komunikativnije i žanrovski usmjerene pismo približavajući se realističnoj paradigmi, za razliku od

¹ Osim Ivane Sajko autorica kao predstavnike novog naraštaja dramatičara već *pete generacije* (rođenih u drugoj polovici sedamdesetih godina) navodi i Tomislava Zajeca, Tenu Štivičić, Dubravka Mihanovića, Doru Delbianco, Anu Prolić, Ninu Mitrović. Usp. Lederer, 2004, str. 40-41.

"programskog eskapizma i ekskluzivizma pisma mlade drame iz ranih devedesetih". (Lederer, 2004: 41) Početno dramsko pismo Ivane Sajko doista se može prema nekim svojim osobinama dovesti u svezu s najznačajnijim tendencijama i prevladavajućim osobinama koje obilježavaju tekstove tzv. mlade hrvatske drame.² U prvom redu se to odnosi na postupke koji opimjeruju nestabilnost značenjskog svijeta drame/ dramskog, potpomognutu različitim postmodernističkim strategijama i postupcima. Analizirajući raznolik korpus dramskih tekstova s kraja osamdesetih i početkom devedesetih godina dvadesetoga stoljeća (Ivan Vidić, Asja Srnc Todorović, Mislav Brumec i dr.) Dubravka Vrgoč kao najvažnije strukturalne osobine tzv. mlade hrvatske drame pronalazi: odjeke suvremenih književnih teorija, odbacivanje konvencionalnog tretiranja dramskog vremena i prostora, isticanje diskontinuiteta, razaranje uzročno-posljedične logike, nepostojanje čvrstog koncepta fabule te koherentnosti i konzistentnosti karaktera, fragmentiziranje, kolažiranje, montažu, destabilizaciju subjekta, otvoreni završetak i dr. postupke.³ Neke od pobrojanih osobina mogu se bez većih nedoumica priključiti i uočiti u analizi dramskih svjetova Ivane Sajko. No, Ivana Sajko odlazi i korak dalje, prvenstveno istraživanjem i iskušavanjem dramske forme te osobitim strukturiranjem njezine kompozicije. Stoga nam je u ovom radu prije svega zanimljivo detektirati i propitati najvažnije stilske i strukturne inovacije koje dramski ili u nekim slučajevima *ne više-dramski*⁴ tekstovi Ivane Sajko proizvode, a koji predstavljaju određene novosti u hrvatskoj dramskoj književnosti. U tom se kontekstu, između ostaloga, kao najvažnija karakteristika pisanja Ivane Sajko očituje dovođenje u pitanje same dramske forme, problematiziranje i prekoračivanje njezinih granica, dekonstrukcija te u krajnjem slučaju i njezino potpuno napuštanje.

Unutar dosadašnjeg dramskog opusa autorice jasno se mogu razlučiti dva pola: dok tekstovi objavljeni u zbirci *Smaknuta lica* još uvijek zadržavaju dramsku formu tj. oblikovani su dijaloški odnosno kroz razmjenu replika likova, u sljedećoj autoričinoj zbirci pod nazivom *Žena-bomba*, u kojoj se osim naslovnog teksta nalaze i *Arhetip: Medeja* i *Europa*, dramska je forma već posve dekonstruirana, što osobito dolazi do izražaja u *Ženi-bombi*, svojevrsnom hibridnom tekstu u proznom obliku. Preostala su dva teksta strukturirana u monološkoj formi polifonijskog karaktera.

Bez obzira na navedenu podjelu prema zbirkama, i u tekstovima koji zadržavaju formalni dramski oblik Ivana Sajko ignorira tipične dramske kvalitete kao i osnovne

² Sintagma *mlada hrvatska drama* često se zapravo ili suprotstavlja ili preklapa sa značenjski širokom i ponešto nepreciznom odrednicom *nova hrvatska drama*. O pojmu *nova drama* usp. Lederer, 2004, str. 69. a o problemima klasifikacije i periodizacije suvremene hrvatske drame vidi rad A. Car-Mihec, "Na putu od mlade do nove hrvatske drame ili što je to suvremenost", *Riječ*, 10, 2004, br. 1.

³ Usp. Vrgoč, D., 1997.

⁴ Termin *Der nicht mehr dramatische Theatertext* naslov je prijelomne knjige njemačke teatrologinje Gerde Poschmann, a odnosi se na kazališne tekstove koji su se otrgli od dramske forme, principa naracije, fabule itd. Autorica pravi distinkciju između širega pojma *kazališni tekst* i užeg, povijesnog pojma *drama*. Također, navodi niz suvremenih dramskih tekstova (među najpoznatijima su tekstovi Heintera Müllera, Elfriede Jelinek, Wernera Schwaba i mnogih drugih) koji imaju nove tekstualne oblike, odnosno koji su se otrgnuli od dramske forme i ideje iluzionizma, a na čije mjesto stupa različito posredovana *tekstualnost* koja zapravo ističe svoju vlastitu performativnost. Više o tomu vidi u: Toporišić, 2007. i Barnett, 2006. Parafrazirajući Poschman Barnett napominje kako nema "čistog postdramskog teksta" već je uvijek riječ o hibridnoj formi koja je ispresijecana različitim dramskim i postdramskim 'tkanjima'.

postavke apsolutnosti drame. Osnovne koordinate drame poput fabule i radnje, karaktera (individualiziranih lica), strukturiranja prostora i vremena, ne samo što su dovedene u pitanje i razgrađene, već ponajčešće i sasvim izostaju. Prema svojoj dosljednoj nemimetičnosti (kao i nekim drugim osobinama) ovi se tekstovi u nekim segmentima uklapaju u tendencije nove europske drame odnosno onog njezinog dijela koji je na tragu tzv. postdramskog kazališta, s čijom se poetikom dramski i kazališni rad autorice dovodi u plodnu svezu.⁵

Nekonvencionalni pristup oblikovanju dramskog svijeta, ponajprije se očituje u zanimljivom tretiranju didaskalijskog teksta, kojega autorica na različite načine koristi u svojim tekstovima, a čija je funkcija u svakoj drami riješena na novi način, te kroz metatekstualno razobličavanje strategija pisanja što rezultira i doslovnim uvođenjem *autorskog ja* - što je tradicionalno bilo dosljedno isključeno iz dramskih oblika. U ovom ćemo prikazu pokušati uočiti najvažnije elemente navedenih dviju sastavnica prateći njihov evolucijski razvoj kroz autoričin opus.

II. Kada se pažljivije promotri ispisivanje didaskalijskog teksta u ovim dramama odmah se uočava izostajanje indikativnih uputa za scensku realizaciju; didaskalije ovdje uglavnom ne pružaju važne obavijesti o performativnom aspektu kazališne izvedbe. Autorica se gotovo ni u jednome trenutku neće obratiti potencijalnom redatelju/čitatelju u smislu određenih "tehničkih" uputa za realizaciju predstave. Na tragu postdramske kazališne poetike ove tekstove ne obilježava potreba za reprezentacijom na način dramskog teatra, njihova je uloga ponajprije u ostvarivanju mogućeg dijaloga sa scenom (ili kojim drugim izvedbenim medijem) preko različitih strategija propitivanja, izazivanja, sugeriranja i sl.⁶ ili kako to navodi G. S. Pristaš, riječ je o teatru koji od dramskog teksta "ne traži ... da za predstavu *čini*, nego da u predstavi *bude* u svoj svojoj referentnoj protežnosti." (G. S. Pristaš 2001: 157)

No, dok su u dramama *Rekonstrukcije – komičan sprovod prve rečenice* i *Naranči u oblacima* didaskalije još uvijek u relativno tradicionalnim relacijama, odnosno imaju funkciju pojašnjavanja stanja likova i povezivanja dijaloškog dijela teksta, naznake atmosfere, tumačenja replika, objašnjavanja situacija i sl. u sljedeće dvije drame Ivana Sajko didaskalije koristi na različite načine, znatno proširujući njihovu dramaturšku funkciju, čime postiže određene inovacijske aspekte.

U *4 suba stopala*, svojevrstnoj (post) apokaliptičnoj anti-drami (riječ je o tekstu koji ponajviše odgovara principima beketovske dramaturgije)⁷ dva lika "svedeni na svoju zvučnu materijalnost" (op. c. G. S. Pristaš 2001: 155) Tenor i Bariton izdvojeni uslijed sveopće situacije potopa ublažavaju vrijeme diskurzivnim igrama, dok na koncu i sami ne zarone. U uvodnom didaskalijskom tekstu njihove su performativne radnje/igre ovako objašnjene: "*Igraju igru u kojoj rečenica posjeduje razlog da bude izgovorena, da bude sačuvana kao još jedino preostalo mjesto događaja*" (Sajko 2001: 7). Navedena rečenica jasno eksplicira naglašeni retorički

⁵ Usp. Pristaš, 2002. i L. Č. Feldman, 2005. O postdramskim kazališnim znakovima vidi Lehmann, 2004.

⁶ O nekim izazovovima kojega nove drame postavljaju pred glumce i izvedbu vidi tekst *Nova drama nova gluma?* Lazin, 2007.

⁷ Usp. Govedić, 2002, str. 96. i 2005, str. 478. Osim Becketta, dotičaje s dramskim rukopisom Ivane Sajko autorica pronalazi i među piscima poput Koltesa, Sartrea, Eliota.

karakter drame koji će biti i najvažniji potencijal sljedećih tekstova Ivane Sajko. Uz povremene prekide radijskog izvještaja o situaciji - koji je također smješten u didaskalijski tekst a kojim ponajčešće započinje uvodni dio nove scene (tekst je podijeljen na 11 kraćih dijelova), te montažne dijelove prizora u kojima se pojavljuje zbor djece i miting vjere, rečenične igre i povremene izvedbene radnje poput trčanja i plivanja dvojice protagonista predstavljaju sva zbivanja ovoga komada u kojemu je potpuno napuštena i ideja dramskoga konflikta. Zanimljiva je međutim upotreba didaskalijskog teksta koji preuzima različite funkcije. Osim umetnutih vijesti s radija i klasičnih pojašnjavanja situacije među protagonistima, didaskalijski se tekst na specifične načine pojavljuje na više mjesta u drami, u različitim ulogama. Primjerice, didaskalija se često umeće unutar replike likova razbijajući time linearni tijek dijaloga:

"TENOR: Zaboljele bi te oči.

BARITON: Pa što? Sada me bole kosti.

TENOR: Bit će od vlage.

BARITON: *(Znači vlaga. Te sitne kapljice znoja, upaljeni kapci, mekana stopala, popucane kapilare... Da! To je od te nervozne vlage!):* Aaaaah! Mokro je! Zagušujuće mokro! Kao u zaključanoj kupaonici. Para se cijedi niz ogledalo, ležiš u kadu, gol, smežuran i kašast..." (Sajko 2001: 18).

Na drugom mjestu, na sličan način, unutar monološke tirade Baritona didaskalija se pojavljuje više puta, no dok u prvom dijelu didaskalijski tekst donosi nove informacije dodatno pojašnjavajući psihičko stanje lika, nedugo potom riječ je o epskom montiranju autorskog komentara:

"TENOR: Ali nije samo to. Ipak ne može biti tako banalno. Ovo je kraj.

BARITON: Ali zašto tako tih? Tup. Tako polagan. Kada bi barem... *(Ne želi odustati ni kada se bori s nepoznatim, izvlači nevidljivo oružje spreman da zarije oštricu u srce straha)* Ne znam, kada bi se barem obrušila tuča, oluja, snijeg, kada bi se barem munje zabijale u valove i leđa kitova, kada bi barem navalili štakori.... /... / Ponekad čak maštam da... *(Bolje da ne izgovori. Ili ipak?)* Želio bih da se tebi nešto strašno dogodi i da padneš tu, nasred poda, bez daha, mlitave kičme.... Želio bih da umireš, ali stvarno umireš, da si ranjen, da krvariš...." (Sajko 2001: 19)

Također, autorski se komentar javlja i izvan replika likova, ovaj put zamišljen kao komentar trenutno djelatnog "zbivanja" u dosluhu s brehtovskim odmakom: "A možda ni igra nije smiješna? Možda je poput djetinjstva – prolog trenutku u kojem će nestati." (Sajko 2001 :10).

Najznačajnijim se postupkom, međutim, čini upotreba didaskalijskog teksta kao prikaz unutrašnjeg monologa lika što se pojavljuje na nekoliko mjesta (a likovi su ionako već definirani samo kao "glas"):

"TENOR: Ne znam.

BARITON: Nisam. *(ili možda ipak je... cijeli život, ma ne... ionako je sasvim besmisleno sada ulaziti u nijanse prošlosti. Možda bi ipak trebalo pokrenuti se, učiniti nešto? Barem radi živaca.)* Kada bi barem zagrmilo, zabljesnulo, bilo

što... Kakav je ovo kraj? Očekivao sam veliki rat. Neku eksploziju." (Sajko 2001: 18)

U sljedećoj drami *Rebro kao zeleni zidovi* (tekst je napisan 2000. godine) autorica u korištenju didaskalija odlazi i korak dalje. Čitava je drama izgrađena na samo jednoj jedinoj situaciji – principu nesrazmjernog konflikta, odnosno represije koju provodi naoružani Strijelac nad Guliverom Sinom u nekoj zatvoreničkoj tamnici. Do krajnosti ogoljenim⁸ antagonističkim verbalnim dvobojem između Strijelca i Gulivera drama problematizira sustav nadređene moći i potiče na različite aluzije te ne dajući jednoznačne odgovore upućuje na mogućnost različitih čitanja.⁹

Didaskalije u ovoj drami nisu niti opisne niti narativne u smislu pojašnjavanja dijaloške razmjene među dvojicom likova. Ovdje se didaskalija u potpunosti osamostaljuje te se u njoj izgrađuje neka vrsta lika. Uz dvojicu protagonista u didaskalijski je tekst upisan i treći neimenovani lik, označen samo kao *Žena kraj prozora*, čijim govornim dijelom (pisan u prvom licu) drama započinje i završava. Montažnim uvođenjem didaskalije kao lika sposobnog za scensku realizaciju postiže se neka vrsta kontrapunkta dijaloškim dijelovima i ne samo što se narušava linearnost drame i dodaje dodatna značenjska dimenzija djelu, već kako se postepeno uspostavlja iz didaskalijskog dijela teksta, njezini iskazi dovode u pitanje i temeljni postav suodnosa glavnih protagonista. U didaskalijskom je tekstu prisutan lik žene koja na samom početku čeka muškarca koji se neće pojaviti, no postepeno, ovaj se didaskalijski glas pretače u dramu i uvlači u razgovor dvojice protagonista. Moglo bi se reći kako didaskalija preuzima svojevrstnu ulogu komentiranja njihova razgovora ili se, zapravo najčešće, javlja kao neka vrsta oponenta samom Guliveru dajući nam time nova saznanja o prirodi njegova lika. Didaskalijski iskazi ili "obraćanje" Guliveru tako unose pomutnju i potkopavaju Guliverovu nevinost, a samim time i jasno utvrđene pozicije likova, odnosno njihovu podjelu, te se otkriva kako nije riječ o prikazu jednostavnog konflikta tipa krvnik – žrtva. Evo primjerice, didaskalijskog "obraćanja" Guliveru: "*(Sam si... sam si kriv. Oduvijek si želio biti heroj, pričao si da je hrabrost samo inat i da treba potražiti pustu livadu u tišini, no u potaji si znao da ne možeš podnijeti sreću, jer joj ne vjeruješ, jer se bojiš slabosti, jer stalno tražiš neprijatelja da ti zagadi izvor iz kojeg piješ, da te prisili na okrutnost, da bude razlog što psuješ, mrziš i gradiš zidove, što postaješ isti kao on. Sumnjam da si ikada povjerovao u ono spokojno mjesto o kojem si mi govorio, udaljeno je godinama koje nemaš, sakriveno smjerom kojeg ne znaš... no nemoj to nikome priznati. Sada je prekasno ostati poražen.)*" (Sajko 2001: 140)

Kako ističe i sama autorica uspostavlja se kako su: "obojica podjednako zadojeni ideologijom".¹⁰ No prema neumoljivoj logici svoje pozicije Strijelac na kraju ubija pobunjenog i neposlušnog Gulivera, kojemu je logikom njegove prkosnosti kako se saznaje na koncu drame bila uskraćena i ljubav (*Žena kraj prozora* u međuvremenu postaje poput kipa *zazidana u prozoru*.)

⁸ Ovdje je do krajnosti minimalistički izveden osnovni postupak moderne dramaturgije kao dramaturgije situacije. O dramaturgiji situacije vidi u: Zuppa, 1995.

⁹ Zanimljiva tumačenja kao i interpretacijsku analizu dramskog sadržaja ove drame i drugih tekstova Ivane Sajko donosi Nataša Govedić. Vidi popis literature.

¹⁰ Vidi: Juniku, 2003. U ovom su članku u kratkim crtama navedene izjave izvođača iz predstave *Rebro kao zeleni zidovi* (premijera 2. ožujka, 2003, Kset, kolektivna izvedba BADco.) jedine izvedbe potaknute ovim tekstom do sada u Hrvatskoj.

Uloga didaskalijskog teksta/lika, ali i pozicioniranje autorskog ja važne su sastavnice i sljedećeg dramskog teksta Ivane Sajko. Riječ je o komornoj poetskoj drami *Uličari* s podnaslovom *City tour Orfeja i Euridike*.¹¹ Tekst je kompozicijski podijeljen na pet scena i na prvi pogled didaskalijski dijelovi sasvim izostaju (na samom početku *umjesto uvodne didaskalije*, kako poručuje autorica, nalazi se tek eksplicitna uputa za čitanje). Međutim, evo kako su definirani likovi: pojavljuju se ONA i ON koji su označeni još i kao "Euridika ili bilo tko", dok je ON "Orfej i njezina didaskalija". S obzirom na navedeni opis likova odmah postaje jasno kako se ova drama može čitati na više paralelnih nivoa. U sadržajnom smislu riječ je o *Njoj* koja je zalutala u neprijateljski dio grada (grad je presječen na pola i svatko ima svoju polovicu) u kojem se nalazi njoj nepoznati On koji joj pomaže svojim prisustvom te se Ona uz njegovu pratnju (cijelo vrijeme njihova zajedničkog puta Ona je zatvorenih očiju) polako i sigurno vraća u svoj dio grada. Labirintska slika grada kako ju navješćuje spisateljica pojačana je aluzijama na moguća ratna zbivanja kako se saznaje iz razgovora dvoje protagonista. No osim ovog realnog okvira "radnje" ili površinskog sloja drame na drugoj razini teksta uspostavljaju se određene metatekstualne strategije. Doslovnim, eksplicitnim uvođenjem autorskog glasa spisateljice (uz potpis) narušava se fiktionalna tvorba dramskog svijeta. Eksplicitno ističući svoju spisateljsku poziciju njezino autorsko ja uz autoreferencijalni osvrt objašnjava i smisao drame te usmjeruje njezino iščitavanje u obliku interpretacijskog naputka. Autorski je glas umetnut u početak 4. scene pod nazivom *Razlozi za sirene i molitvu* u kojem se izražava postmodernistička rezigniranost i skepsa spram izmišljanja novih priča. U tom dijelu teksta pisanog kurzivom autorsko se ja izravno obraća neotkrivenoj *drugoj* (ostaje nejasno komu: drami, ženskom liku, sebi?). No, daljnje se objašnjenje kontekstualizira u fus-noti koja između ostaloga intertekstualno priziva i pirandelovski rascjep, ali i pojašnjava prethodni tekst kao i strukturiranje drame:

"Ne obraćam se vama, niti sebi, već *Njoj*. Ne radi se o ludosti, već o *Sirenama* čiju ulogu preuzimam!... / No trebalo bi dati barem jednu moguću varijantu o kakvim je *Sirenama* riječ na ovoj stranici. I one pjevaju pjesmu što je nitko ne želi čuti. Njihov glas ruši iluziju i nadu, kao što ih ruši i kihanje u kazalištu, kao što bi i glas pisca, ako bi se ikada našao konfrontiran spram glasova svojih *Lica*, u nekoj drami, na nekom bojnopolju, zauvijek srušio, ne samo njihovu priču već i vjeru da su ikada živjeli. Za ubojstvo bi bio dovoljan samo pogled. Zato se njihovi svjetovi nikada ne sastaju, gdje jedan završi počinje sljedeći. *Lica* se boje svojih autora kao što se svi bojimo duhova što nas zaposjedaju. No duhovi nam ipak ponekad dolaze!... / I ova *Lica* imaju duhove stvarnije od sebe. Uostalom, ovdje je riječ o *a capelli*, drami bez didaskalija, ili bolje rečeno, drami u kojoj je ON didaskalija koja nalaže, djeluje, vidi, a ONA rečenica, replika, maštarija. U takvu bi idilu bilo besmisleno uvesti *Trećeg*. To sam mogla biti jedino ja - ionako uvijek s njima. Oni su mislili da čuju *Sirene*." (Sajko 2002: 108)

¹¹ Ovaj je tekst objavljen u časopisu *Kolo* (br. 4), 2002. godine. Sajko je napisala i dramski tekst *Misa za predizbornu šutnju, mrtvaca iza zida i kopita u grlu* (2002), no još nije objavljen. Navedeni je tekst nagrađen Nagradom Marin Držić (osim njega nagrađena je bila i *Naranča u oblacima* 1998. godine i *Rebro kao zeleni zidovi* 2000. godine). Prema predlošku drama *Rebro kao zeleni zidovi* (kolektivna režija) i *Mise za predizbornu šutnju* (u režiji Ivane Sajko) nastale su i istoimene predstave skupine BADco kojoj je autorica suosnivačica.

Ovim autometatekstualnim uvođenjem autorskog ja koji čak i eksplicitnim navodom preuzima na sebe ulogu, odnosno vrši funkciju koju imaju sirene u drami dodatno se usložnjavaju različite relacije i dimenzije drame. U velikoj mjeri drama predstavlja portretiranje unutrašnjih/egzistencijalnih stanja ženskoga lika (jednako kao i u prethodnim dramama Ivane Sajko gdje unutrašnja stanja gotovo u potpunosti nadvladavaju vanjski svijet). Ona je (neovisno o tomu shvatimo li je kao žensku osobu ili rečenicu koja slijedi didaskalijske naputke kojim se pokušava oblikovati dramski svijet) potpuno izgubljena, osamljena i ugrožena "vanjskom" opasnošću. Kroz gotovo cijelu dramu ona traga za svojim likom ili preciznije, ulogom: "ONA: Možda sam tragičnija od Euridike, možda sam gluplja od Ofelije, ali još ne znam karakter svoje uloge..." (Sajko 2002: 99) Zanimljivo je pritom i njezino odbijanje identifikacije s ulogom Euridike:

"ONA: U redu. Podijeli uloge.

ON: Nisu li već podijeljene?

ONA: Ne želim biti Euridika.

ON: Dobro. Nema uvoda, nema Euridike, već je mrtva. Tko želiš biti?

ONA: Sirene.

ON: Za njih je prerano.

ONA: Izmisli ih.

ON: One su negativci.

ONA: I pobjednici." (Sajko 2002: 102)

Intertekstualnim relacioniranjem mita o Orfeju i Euridici (ovdje u ponešto izmijenjenom obliku, maskiran u priču da brže prođe vrijeme) kroz razgovor dvoje protagonista dodatno je usložnjeno umnažanje mogućih značenja što izviru iz ovog teže prohodnog dramskog teksta, ali se time i usmjeravaju mogućnosti njezinih potencijalnih interpretativnih obzora. Prizivanjem likova legendarnih ljubavnika drama u jednoj svojoj dimenziji progovara i o nemogućnosti odnosno nedostatnosti snage ljubavi kao egzistencijalnog iskupljenja (slično kao i u *Naranči u oblacima* ili u *Rebru kao zeleni zidovi*).¹²

Iako će ovaj Orfej (ako ga izjednačimo s muškim protagonistom) uspjeti izbaviti svoju Euridiku iz podzemlja grada, njihovi se putevi moraju razdvojiti, oni ne mogu ostati zajedno, kako sugerira završetak drame.¹³

I u sljedećem autoričinom tekstu u didaskalijski je tekst umetnuto autorsko ja koje ima važnu ulogu. Riječ je o dramaturški posve rastvorenom tekstu pod nazivom *Arhetip: Medeja* s podnaslovom *Monolog za ženu koja ponekad govori* koji je još dodatno označen i kao *Bilješke s odigrane predstave*. U ovoj već posvema "post-drami" dolazi do različitih razina raslojavanja lica, udvajanja odnosa lik-uloga i

¹² Usp. o tomu tekst Nataše Govedić *Tanatografije suvremene hrvatske drame*. Na podlozi čitanja drame *Rebru kao zeleni zidovi* Govedić između ostaloga navodi: "Ljubavnici Sajkove svojom se ljubavlju neće iskupiti; nigdje ne nalaze obećanje vječnog spasa. Ljubav traje i jest uzajamna, ali osjetiti je znači patiti zbog nemogućnosti njezina ostvarenja." (Govedić 2002: 470)

¹³ ("ON: Ne smiješ nazad./ ONA: Ne mogu ni naprijed./ ON: Ja moram ostati./ ONA: Mrtav si ako se vratiš./ ON: Mrtva si ako zastaneš./ ONA: Ne mogu ići./ ON: Ne mogu ti pomoći./ ONA: Više ne tražim pomoć./ ON: Stigli smo./ ONA: Jutro je.") (Sajko 2002: 113)

njegove razgradnje sa posve fragmentarnim i proturječnim iskazima što rezultira ne samo višestrukim umnažanjima značenja, već i njihovu izmicanju. Slično kao i u prethodnim tekstovima (iako ovdje u radikalnijoj vizuri) različitim se postupcima potkopava stabilnost i cjelovitost te iluzija zatvorenog i jasno spoznatljivog svijeta drame. U pitanju je razlaganje svih slojeva (vremena, prostora, lika/glumice, spisateljice) što onemogućava oblikovanje bilo kakve sinteze i sjedinjavajuće percepcije te je recipijentu upućen izazov u osmišljavanju "gustoće znakova". Čitav se tekst na jednoj razini može promatrati i kao svojevrsni dijalog autorice (upisane u didaskalijske dijelove) i lika/glumice kojoj se obraća. Glas autorice prisutan u didaskalijskom dijelu teksta – uglavnom se svodi na upute koje daje izvođačici (glumici) za vrijeme probe (ili opisujući moguću ili već odigranu probu/predstavu) u nekoj podrumskoj dvorani: "*Započinjemo u podrumskoj dvorani. Označile smo pozicije s kojih se promatramo i sjele između kutova. Dovoljno daleko da umanjimo nelagodu riječi što su napisane. Bose smo i hladno je, i neki nas podzemni propuh požuruje. Ona kaže: "It's hard for me to speak as a woman." Gledam je, korak je do preblade.*" (Sajko 2004: 7)

Posvemašnja nestabilnost krhkog svijeta i posve razlomljenih iskaza ove polifonijske monodrame dodatno je zakomplicirana i nemogućnošću jednoznačnog otkrivanja u kojem se trenutku javlja iskaz lika Medeje (dakle napisanog teksta) a kada se javlja govor glumice/izvođačice koja treba igrati taj lik. Kako tumači Lada Čale Feldman dolazi do specifičnog udvajanja: "Ako su riječi koje se nižu pred čitateljem/icom tek 'bilješke s odigrane predstave', onda je zapravo ravnopravna protagonistica ove post-dramske ispovjedno-monološke i nepobitno ženske rodne izvedbe jednako toliko *glumica* koliko i lik Medeje koji je zadužena igrati: konačno, to opravdava i njezino već spomenuto krajnje, ali uvodno i izričito nijekanje da *jest* Medeja: *Ne osjećam krivnju. Ne želim biti Medeja (...)* Možda i nisam nitko već samo netko drugi od onog što sam trebala postati? Možda nosim lice krivca u kojem se ne prepoznajem? Ona je dakle, *dvije*: i glumica i lik istodobno, no lik koji tek postavlja problem identifikacije, problem, jer nije sigurno da može računati na neko naknadno glumačko 'prepoznavanje'...." (L. Č. Feldman 2005: 194). No i glas autorice nazočan u didaskalijama, ne predstavlja jedinstvo, odnosno ni ona *nije jedna*: "Ona je prvo, višestruka autorica: i anakronog, retroaktivno učinkovitog post-dramskog teksta, i jedva uhvaćenih bilješki s predstave, ali je, kako vidimo iz udvostručenih, prethodno-naknadnih didaskalija, i ko-autorica i 'šaptačica' same glumačke izvedbe... i gledateljica a možda i su-patnica izvedene *agonije* sa svim njezinim...virtualnim diskontinuitetima i škriptavim diskrepancijama." (L. Č. Feldman 2005: 196)

U *Ženi-bombi*, njezinom do sada vjerojatno najvažnijem tekstu,¹⁴ dramska je forma potpuno dekonstruirana, riječ je o posve raspršenoj dramaturgiji, tek s prividom monodramskog, jer ni ovdje nije u središtu samo jedan glas. Dramska se forma

¹⁴ Leo Rafolt primjerice, u predgovoru *Odbrojanja* - najnovije antologije suvremene hrvatske drame, između ostaloga ističe: "Žena-bomba jedan je od najzanimljivijih tekstova hrvatske dramske književnosti u zadnjem desetljeću 20. i s početka 21. stoljeća" (Rafolt 2007). Ovaj komad autorica izvodi samostalno uz pratnju glazbenika Vedrana Peternela u formi performansa označavajući ga kao *autoreferencijalno čitanje*. U ZeKaeM-u je postavljena cijela trilogija, prem. 11. 4. 2007.

rasprsnula analogno sadržaju koji se tematizira, posljednjim trenutcima teroristice-samoubojice. Tekst je isprepleten posve različitim tipovima diskursa, kombinacijom proznih, lirskih, dijaloških i monoloških fragmenata, uz važne zvukovne i ritmičke dionice, te ga je u žanrovskom smislu gotovo nemoguće odrediti.¹⁵ Didaskalije kao tipografski izdvojen dio teksta pojavljuju se samo jednom kao autorski komentar: (*deus ex machina, zar ne?*) (Sajko 2004: 41) no, ako monološko-pripovjedačke dijelove autorskog ja tretiramo kao didaskalijski tekst, onda se može reći kako su stopljene s preostalim dijelovima teksta,¹⁶ dok u *Europi* već sasvim izostaju. Iako je sva pažnja usmjerena na portretiranje naslovne junakinje i fenomen terorizma, na tekstualnom nivou zapravo nema središnje perspektive, jednako važan lik kao i politička teroristica jest i sama autorica koja piše tekst, razotkriva strategije njegova nastanka te obrazlaže vlastitu poziciju i iskustvo pisanja: "U mojoj se glavi rasprsnuo nuklearni oblak!... /Radnja je jednostavna: na dočeku nekog bitnog, neimenovanog političara raznijet će se žena-samoubojica. Radijus eksplozije njene bombe iznositi će osamnaest metara.

Ponekad me plaše vlastite rečenice. Zamišljam ljude kako čitaju tekst koji još nije napisan. Ne želim stvoriti heroinu. U grču sam, ali ona govori: tik-tak tik-tak!... lovo je moja prva i posljednja bomba!... /Tekst kuca u meni kao bomba u njoj. Osamljuje me od ostalih. Želim napisati scenu "Igra istine". Prvu verziju koju sama zamišljam bacam u smeće: neuvjerljive rečenice utrpane u usta nepostojećim ljudima. Kažem: "Sajko, to je krivi smjer"!... /Danas ne čujem njezin glas. Kopanje po starim novinskim člancima, istraživanjima, intervjuima, razgovori sa svjedocima kao da su je utišali. Osjeća se zanižekanom!... /Mi nismo iste, već samo opasno blizu: ona ulazi u moju glavu i ja u njezinu. Ona je bomba koju neću baciti!... !" (Sajko 2004)

Autorski glas-lik (ili prema L. Č. Feldman *fikcionalna dvojnica empirijske spisateljice*) i ovdje na sebe preuzima višestruke funkcije. Metafikcionalni iskazi spisateljice pretaču se u iskaze koji pripadaju naslovnoj junakinji i kroz čiju se svijest uglavnom prelamaju iskazi drugih likova (likovi su ovako najavljeni: *žena-bomba, bezimeni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja*). Osim toga tekst je isprešaran i različitim montažnim sekvencama citatno-dokumentarnog materijala - novinskih članaka, istraživanja i tekstova iz međunarodnih centara za borbu protiv terorizma.

III. Sažeti prikaz temeljnih postupaka Ivane Sajko pokazuje kako se uz karakteristično tretiranje didaskalijskog teksta i iskušavanje nekonvencionalnih mogućnosti njegova upisivanja, kao važna značajka njezinog dramskog rukopisa ističe i autoreferencijalnost. Navedeni elementi jasno ukazuju na pokušaj izgradnje ali i razgradnje jedne nove poetike koja proizlazi iz prakse postdramskog kazališta.

Različitim tretmanom didaskalijskog teksta, uz stilske inovacije, postiže se razbijanje konvencionalne dramske forme odnosno postepeno se ostvaruje

¹⁵ Rafolt primjerice navodi kako bi se žanrovski mogao odrediti kao lirski monodrama. Usp. Rafolt 2007.

¹⁶ Usp. o tome pogovor Lade Čale Feldman u: Sajko 2004.

dehijerarhiziranje temeljnih gradbenih sastavnica dramskog teksta. Ovakva tekstualna dehijerarhizacija strukture analogna je temeljnom principu postdramske poetike koji podrazumijeva dehijerarhiziranje kazališnih sredstava. Sličnu funkciju, između ostaloga, preuzima i uvođenje autorskog ja kojim se narušava fikcionalna tvorba dramskog svijeta (odnosno njegove cjelovitosti, a na čije se mjesto probija otvorena i raspršena dramaturgija). S druge strane, autoreferencijalnost se ovdje redovito javlja kao izrazita poetička strategija tj. osviještena autorefleksija, što posljedično može biti važna opruga za generiranje potencijalnih izvedbenih procesa. Prevedeno na postdramske kazališne znakove, prema Lehmannu to bi značilo *provalu realnoga*. Kako Lehmann ističe radi se o jednom od središnjih elemenata postdramske paradigme:¹⁷ "Estetiku postdramskoga kazališta ne karakterizira pojavljivanje 'realnoga' kao takvog, nego njegova *autorefleksivna* upotreba. Ta je autoreferencijalnost ono što dopušta da se misli vrijednost, mjesto, značenje izvanestetskoga u estetskome, a time i mijenjanje njegova pojma. Ono estetsko ne može se shvatiti nikakvom sadržajnom odredbom (ljepota, istina... antropomorfizirajuće odražavanje itd.) nego, kako pokazuje kazalište realnoga, samo kao hod po granici, kao stalno preobražavanje jednoga u drugo, ne forme i sadržaja, nego 'realnog' kontigviteta (veze s realnošću) i 'insceniranog' konstrukta." (Lehmann 2004: 131)

LITERATURA

PRIMARNA

Ivana S a j k o, 2001: *Smaknuta lica – četiri drame o optimizmu*, Meandar, Zagreb.

Ivana S a j k o, 2002: "Uličari", *Kolo*, XII, br. 4, str. 95-115.

Ivana S a j k o, 2004: *Žena-bomba*, Meandar, Zagreb.

SEKUNDARNA

David B a r n e t t, 2006: "Brian Friel's Faith Healer as a Postdramatic Theatre-Text", *Irish University Review*, 36: 2 str. 374-388. <http://www.sussex.ac.uk/english/profile19822.html> (2007-11-22)

Lada Č a l e F e l d m a n, 2005: "Medijacije *Medeje*", u: *Femina ludens*, Disput, Zagreb.

Nataša G o v e d i ć, 2002 a: "Tanatografije suvremene hrvatske drame", u: *Izbor uloge, pomak granice*, Zagreb, Centar za ženske studije.

Nataša G o v e d i ć, 2005 b: "Trauma apatije: dvije dramatičarske postjugoslavenske Nigdine", *Etičke bilježnice*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.

¹⁷ "Reprezentacija i prezencija, mimetična igra i performans, ono prikazano i proces prikazivanja: iz tog je podvajanja kazalište našeg doba, radikalno ga tematizirajući i priznajući realnome ravnopravnost s fikcionalnim, dobilo jedan od središnjih elemenata postdramske paradigme" (op. c. Lehmann 2004: 131).

- Agata J u n i k u, 2003: "Protiv represivnosti", *Zarez*, br. 99 (27. 2.).
- Miloš L a z i n, 2007: "Nova drama nova gluma?", *Scena*, XLIII, br. 1-2, Novi Sad <http://www.pozorje.org.yu/scena/scena1207/16.html> (2007-12-20)
- Ana L e d e r e r, 2004: *Vrijeme osobne povijesti-ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Hans-Thies L e h m a n n, 2004: *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost/Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb-Beograd.
- Patrice P a v i s, 2004: *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti/Centar za dramsku umjetnost/Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Manfred P f i s t e r, 1998: *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Goran Sergej P r i s t a š, 2001: "Pogovor" u: Sajko I. *Smaknuta lica- četiri drame o optimizmu*, Meandar, Zagreb.
- Leo R a f o l t, 2007: *Odbrojavanje-Antologija suvremene hrvatske drame* (predgovor), Zagrebačka slavistička škola / Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb.
- Oliver S e r t i ć, 2001: "Osoba s pogledom: Ivana Sajko-Svjetlo iza zatvorenih vrata", *Vijenac*, br. 190. (14. 6.).
- Tomaž T o p o r i š i ć, 2007: "Reteatralizacija i dekonstrukcija dramske forme", *Scena*, XLIII, br. 1-2, Novi Sad <http://www.pozorje.org.yu/scena/scena1207/13.htm> (2007-11-11)
- Dubravka V r g o č, 1997: "Nova hrvatska drama: primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-ih godina", *Kolo*, VII, br. 2, str. 125-181.
- Vjeran Z u p p a, 1995: *Uvod u dramatologiju*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.

EXPLORATION OF DRAMATIC FORM IN THE PLAYS OF IVANA SAJKO

SUMMARY

This paper analyses the dramatic work of the contemporary Croatian writer Ivana Sajko, primarily from the point of view of her continuous enquiring, experimenting and playing with dramatic form as one of her most significant stylistic features. In this sense it is possible to follow her development: while the plays published in the collection entitled *Smaknuta lica* (2001) still maintain dramatic form, although they lack some typical dramatic qualities, in the next collection entitled *Žena Bomba* (2004) dramatic form is completely deconstructed and converted to a kind of hybrid text which rather resembles the so-called *postdramatic theatre*. Special attention is paid to the role of stage directions, which the author uses in various, innovative ways, and also to the introduction of the I- author as a character, which, traditionally, was consistently excluded from plays..

KEY WORDS: *dramatic form, stage directions, unmimetics, autoreferentiality, postdramatic theatre*

